



Handel

ITALIAN CANTATAS

SABINE DEVIEILHE LEA DESANDRE

LE CONCERT D'ASTRÉE
EMMANUELLE HAÏM

George Frideric Handel 1685-1759

AMINTA E FILLIDE (ARRESTA, ARRESTA IL PASSO) HWV 83

Cantata for 2 sopranos, strings & basso continuo

1	Introduzione - Recitativo: Arresta, arresta il passo (<i>Aminta</i>)	2.02
2	Aria: Fermati, non fuggir! (<i>Aminta</i>)	3.04
3	Recitativo: Questa sol volta almeno (<i>Aminta, Fillide</i>)	0.38
4	Aria: Fiamma bella ch'al ciel s'invia (<i>Fillide</i>)	4.33
5	Recitativo: Credi a' miei detti, Aminta (<i>Fillide, Aminta</i>)	0.34
6	Aria: Forse ch'un giorno (<i>Aminta</i>)	3.11
7	Recitativo: Invano, invan presumi (<i>Fillide, Aminta</i>)	1.17
8	Aria: Fu scherzo, fu gioco (<i>Fillide</i>)	5.15
9	Recitativo: Libero piè fugga dal laccio (<i>Fillide, Aminta</i>)	1.23
10	Aria: Se vago rio fra sassi (<i>Aminta</i>)	3.16
11	Recitativo: D'un incognito foco già sento (<i>Fillide</i>)	0.32
12	Aria: Sento ch'il Dio bambin (<i>Fillide</i>)	4.13
13	Recitativo: Felicissimo punto (<i>Aminta</i>)	0.17
14	Aria: A dispetto di sorte crudele (<i>Aminta</i>)	4.31
15	Recitativo: Vincesti, Aminta (<i>Fillide</i>)	0.39
16	Aria: È un foco quel d'amore (<i>Fillide</i>)	3.05
17	Recitativo: Gloria bella di Aminta (<i>Aminta, Fillide</i>)	0.42
18	Aria: Chi ben ama non paventi (<i>Aminta</i>)	3.20
19	Recitativo: E pur, Filli vezzosa (<i>Aminta, Fillide</i>)	0.27
20	Aria: Non si può dar un cor sì felice in amor (<i>Fillide</i>)	4.48
21	Recitativo: O felice in amor dolce tormento (<i>Aminta, Fillide</i>)	0.13
22	Duetto: Per abbatter il rigore (<i>Aminta, Fillide</i>)	5.18

Aminta: Sabine Devieille · *Fillide*: Lea Desandre

ARMIDA ABBANDONATA (DIETRO L'ORME FUGACI) HWV 105

Cantata for soprano, strings & basso continuo

23	Recitativo: Dietro l'orme fugaci	1.07
24	Aria: Ah crudele! E pur ten' vai	5.05
25	Recitativo: Per te mi struggo, infido	0.25
26	Accompagnato: O voi, dell'incostante e procelloso mare orridi mostri	0.44
27	Aria: Venti, fermate	2.41
28	Recitativo: Ma che parlo, che dico?	1.03
29	Siciliana: In tanti affanni miei	4.41

Armida: **Sabine Devieille**

TRIO SONATA IN B MINOR Op.2/1 HWV 386b

for 2 violins & basso continuo

30	I. Andante	3.15
31	II. Allegro	2.42
32	III. Largo	2.57
33	IV. Allegro	2.00

DAVID PLANTIER *violin I* · **AGNIESZKA RYCHLIK** *violin II*

ATSUSHI SAKAI *cello* · **NICOLA DAL MASO** *double bass* · **THOMAS DUNFORD** *lute*

LA LUCREZIA (O NUMI ETERNI) HWV 145

Cantata for soprano & basso continuo

34	Recitativo: O Numi eterni!	0.51
35	Aria: Già superbo del mio affanno	4.18
36	Recitativo: Ma voi forse nel cielo	0.43
37	Aria: Il suol che preme	3.06
38	Recitativo: Ah! che ancor nell'abisso	0.37
39	Furioso: Questi la disperata anima mia	0.33
40	Aria: Alla salma infedel	3.11
41	Recitativo: A voi, Padre, consorte	0.52
42	Arioso: Già nel seno comincia a compir questo ferro i duri uffizii	1.16
43	Furioso: Ma se qui non m'è dato	0.32

Lucrezia: **Lea Desandre**

Total: **96.10**

SABINE DEVIEILHE *soprano* · **LEA DESANDRE** *mezzo-soprano*

LE CONCERT D'ASTRÉE

EMMANUELLE HAÏM *director · harpsichord · organ*

Handel's cantatas have long been something of a mystery: they were the only genre this canny self-promoter wrote but never published. Consequently, until the later 20th century, very little was known about when or why they were written. Only in 1967 did Ursula Kirkendale's archival research reveal that many of Handel's cantatas were composed for his Roman patron, Prince Francesco Maria Ruspoli, while the young musician was in Italy in 1706–9. Indeed, Handel's 28 surviving cantatas were almost all written in the period 1706–23, as he worked his way from his native Germany in 1706 through a number of Italian cities to Hanover and on to England in 1710. During this period, the young Handel relied particularly on aristocratic patrons, from the Medici court to the Roman cardinals, Benedetto Pamphili, Carlo Colonna and (probably) Pietro Ottoboni, and the Marquis (later Prince) Ruspoli, who hosted the Arcadian Academy in his palace, and then to the Hanoverian elector. In London, too, Handel relied on the generosity of patrons in his early years, with the Earl of Burlington and James Brydges at Cannons playing host to him during that first decade. Only in 1723 did Handel move into the house in Brook Street that was to be his home for the rest of his life – and essentially stop composing cantatas.

The cantatas featured in this programme all come from his Italian sojourn, written between 1707 and 1710 for his Italian patrons. *Armida abbandonata* (*Dietro l'orme fugaci*) was written in 1707 for Ruspoli, probably for a summer excursion to Ruspoli's country estate in Vignanello, while *Aminta e Fillide* (*Arresta, arresta il passo*) was copied in 1708 for performance for the Arcadian Academy. The trio sonatas Op.2, although only published in 1730, also come from Handel's period of aristocratic patronage, seeming to bear strongest affinity to his work at Cannons in 1717–18, their slow (introduction)–fast (fugato)–slow–fast *sonata da chiesa* format suiting varied performance contexts.

The cantata and its larger cousin, the serenata, were ideally suited to performance in aristocratic homes, which perhaps explains the immense popularity of the form in the 17th century, in Italy in particular: while the early cantata was relatively brief and simple, by the later 17th century it usually took the form of a recitative–aria–recitative–aria alternation – just long enough to allow the semi-dramatic exposition of a single character's emotional turmoil. Indeed, from its first appearance in the late-16th century, the cantata was connected to other dramatic forms, the emergent opera and the well-established pastoral. Crucially, in Rome in particular, where women were not allowed to sing in public, it allowed female singers a dramatic platform: many of Handel's cantatas (such as *Armida abbandonata*) were written for the young soprano Margherita Durastanti, who would later create a number of roles in Handel's London operas and who had the longest professional relationship with him of any musician.

Like opera, the cantata was primarily concerned with moving the emotions (often in order to achieve catharsis), and as such their creators chose stories or events that centred on moments of high drama. While opera focussed on complex mythological or historical narratives, the cantata as it developed in the late-17th century often examined briefer scenes of pastoral love, on a scale more suited to its courtly performance. As such, it flourished in the late-17th to mid-18th centuries, being by far the most common form of vocal chamber music of the period.

Handel's dramatic cantata, *Armida abbandonata (Dietro l'orme fugaci)*, is rather longer than the typical cantata of the period (three arias rather than two), which reinforces its connection to opera. It takes as its subject the story of Armida abandoned – a theme much-loved by opera composers (and one to which Handel himself would return in 1711 with *Rinaldo*), derived from Torquato Tasso's epic poem on the first crusades, *Gerusalemme liberata* (1581). Handel uses the limited resources associated with the cantata tellingly throughout, employing different effects to sketch the varied states of Armida, now despairing, now vengeful. The opening recitative is accompanied by violin only, the rapid arpeggios depicting Armida's pursuit of the fleeing Rinaldo; the unusual lack of continuo support indicates Armida's abandonment, but also provides a kind of narrative frame, marking the recitative as third-person description; only with the mournful aria, "Ah crudele!", which is accompanied (in contrast) by continuo alone, does Armida herself speak. The strings reappear in the following accompanied recitative, their rushing, semiquaver unison scales a conventional representation of both anger and of the monsters Armida seeks to summon up in vengeance. In the following aria, her retraction of that threat is indicated by the shift of movement to the continuo line, the strings being confined to jagged (but controlled) leaps. Her final aria is a siciliana (Handel's first, it is thought), a dance form conventionally used by Italian composers both for pastoral characters and for resigned mourning.

There was a particular attraction to anguish and lament in dramatic music of this period. In part, this was simply an acknowledgement that powerful emotion made for musical interest. But as this kind of music was particularly written for female characters, it was also a reflection of the belief that women were more emotionally volatile than men ("hysteria" was an intrinsically female condition, after all), more susceptible to rapid swings of emotion, and also more loquacious – a perfect combination for music. Indeed, since mourning was commonly expressed in song, such settings might even be conceived of as "true to life", which was another attraction. Of course, women were not only seen as more easily swayed by their emotions, but also more susceptible to situations that might evoke strong emotion: *La Lucrezia (O numi eterni)* takes as its subject the virtuous Lucretia's response to her rape by Sextus Tarquinius, the king's son, while her husband (who had boasted of her virtue) was away at a siege. This historical-mythological story from c.508 BC was frequently used as a dramatic musical subject, not simply because the story lent itself to dramatic setting, but also because Lucretia's demand for vengeance and her suicide after her rape is credited with having instigated the rebellion against the Tarquinian monarchy that led to the foundation of the Roman republic. Although this was a semi-mythologised historical event, the language used is much the same as for the fictional Armida: Lucretia invokes the gods and the underworld to revenge her, expressing her outrage in angular, wide-ranging and harmonically fluid lines in both recitative and aria. Her music moves from dignified determination for justice, with an appeal to the heavens (in "Già superbo del mio affanno"), to an invocation of hell in the following recitative, and imprecations against Tarquinius ("Il suol che preme") in music alternately virtuosic and chromatically threatening. When she decides that both heaven and hell are deaf to her pleas, she despair and runs mad – again, a conventional behaviour for a violated woman, invoking predictable musical responses, including abjuring of the *da capo* form in favour of short sections swinging erratically between allegro virtuosity ("Questi la disperata anima mia"), fragmentary recitative, and slow, sinuous chromaticism embracing death for her infidelity ("Alla salma infedel"), as well as visions of her father and her husband.

Aminta e Fillide (Arresta, arresta il passo) demonstrates most clearly the pastoral basis of the cantata; it is one of the group of seven cantatas Handel composed for more than one singer, and sits squarely in the pastoral tradition as the shepherd, Aminta, woos and (unusually, amongst these cantatas) eventually wins the shepherdess, Fillide. The cantata was almost certainly written for the first meeting of the Arcadian Academy in 1708, for which Ruspoli had become “host” in September 1707. Consequently, the performance took place in Ruspoli’s garden in July, a suitably pastoral setting, with Durastanti again probably taking one of the roles. The overture uses conventional writing to depict the fleeing Fillide, before Aminta cries out in exasperation for her to halt (“Arresta, arresta il passo”); thereafter, Handel reflects the varied moods of the ten *da capo* arias and final duet through skilfully adapted settings; the unusually large number of compound-time arias no doubt reflects the pastoral context, with which such light-hearted metres were generally associated. Although this was occasional music, Handel did not let it go to waste, re-using the overture in *Rinaldo* a few years later, and re-purposing arias for both *Agrippina* and *Rinaldo*.

Of course, while women’s perceived volatility meant that they were frequently the subjects for cantatas such as these, it also led them to be chosen for sacred works – indeed, as Ellen Harris has pointed out, “the language of the lost soul and that of the abandoned lover are closely parallel”. It is perhaps for that reason that Handel found inspiration for some of his sacred music in these most secular of cantatas: thus the setting of the words “They are brought down and fall’n” in the Chandos anthem *The Lord is my light* was modelled on Lucretia’s “Alla salma”, while the text “It is the Lord that ruleth the sea” borrows from Armida’s arresting instruction to the winds, “Venti, fermate”. Similarly, they could be understood as religious or political allegories – as may have been the case with *Arresta, arresta il passo*, when Fillide yields to “il Dio bambin” (the god of love), who often was understood (particularly in an Arcadian context) as the infant Jesus. Such rich cross-fertilisation amongst themes and genres helps to explain the extraordinary popularity of the cantata in this period. Handel’s own regard for his cantatas is demonstrated by his repeated return to them later in his career as sources for renewed inspiration.

© Suzanne Aspden 2018



Les cantates de Haendel ont longtemps constitué un mystère, appartenant au seul genre auquel le compositeur, pourtant habile promoteur de ses œuvres, s'est amplement consacré mais dans lequel il n'a jamais publié. Résultat, jusque dans la deuxième moitié du XX^e siècle on savait très peu de choses sur la date ou les circonstances de leur genèse. C'est seulement en 1967 que les recherches d'Ursula Kirkendale révélèrent que le jeune Haendel composa un grand nombre de ses cantates pour son mécène romain, le prince Francesco Maria Ruspoli, durant son séjour en Italie, de 1706 à 1709. Globalement, presque toutes les cantates du compositeur saxon datent de la période 1706-1723, époque qui débute avec son départ d'Allemagne en 1706, se poursuit par son passage par plusieurs villes italiennes, son retour en Allemagne, à Hanovre, puis son départ pour l'Angleterre en 1710. Durant cette période, le jeune Haendel bénéficie du soutien d'aristocrates, d'abord à la cour des Médicis, puis il est épaulé par des cardinaux romains – Benedetto Pamphili, Carlo Colonna et (probablement) Pietro Ottoboni –, par le marquis (plus tard prince) Ruspoli, qui accueille l'Académie d'Arcadie dans son palais, et ensuite par l'électeur de Hanovre. À Londres aussi, il s'appuie dans un premier temps sur la générosité de mécènes : il est hébergé par le comte de Burlington puis par James Brydges, dans sa propriété de Cannons. C'est seulement en 1723 qu'il s'installe dans la maison de Brook Street qui demeurera son lieu de résidence jusqu'à la fin de sa vie – et qu'il s'arrête, ou presque, de composer des cantates.

Les cantates présentées ici datent toutes de la période italienne, des années 1707-1710. *Armida abbandonata* (*Dietro l'orme fugaci*) fut écrite en 1707 pour Ruspoli, probablement à l'occasion d'une excursion estivale dans la résidence campagnarde du mécène, à Vignanello, et *Aminta e Fillide* (*Arresta, arresta il passo*) fut copiée en 1708 pour être donnée en concert à une réunion de l'Académie d'Arcadie. Les Sonates en trio op. 2, bien que publiées en 1730 seulement, remontent également à la période où Haendel dépendait du mécénat : elles ont une grande ressemblance avec ses partitions écrites à Cannons en 1717-1718 et obéissent au plan de la *sonata da chiesa* : lent (introduction) – vif (fugato) – lent – vif.

La cantate, et sa cousine de plus grande envergure la sérénade, représentaient des genres idéals pour un concert dans une résidence aristocratique, ce qui explique sans doute leur immense popularité au XVII^e siècle, en Italie notamment. Si la cantate s'avère relativement brève et simple au départ, dans la deuxième moitié du XVII^e siècle elle est juste assez longue, avec son plan récitatif-air-récitatif-air, pour permettre d'exposer, de manière semi-dramatique, les affres d'un personnage. Car dès son apparition à la fin du XVI^e siècle, elle est liée à d'autres genres dramatiques : à l'opéra, encore en gestation, et à la pastorale, déjà bien installée. Fait essentiel, à Rome, en particulier, où les femmes n'étaient pas autorisées à chanter en public, elle offre aux chanteuses un écrin. De nombreuses cantates de Haendel (dont *Armida abbandonata*) furent écrites pour la jeune soprano Margherita Durastanti, laquelle créera ensuite plusieurs opéras londoniens du compositeur et sera, parmi tous les musiciens avec lesquels il travaillera, celle dont la collaboration aura duré le plus longtemps.

Comme l'opéra, la cantate avait pour premier objectif d'émouvoir (souvent afin de permettre une catharsis). Conséquemment, ceux qui cultivaient ces genres choisissaient des sujets centrés sur des moments intensément dramatiques. Si l'opéra se tournait volontiers vers de complexes récits mythologiques ou historiques, la cantate, à la fin du XVII^e siècle, exposait souvent de brèves scènes d'amour pastoral à une échelle plus adaptée à un concert

aristocratique. C'est sous cette forme qu'elle s'épanouit de la fin du XVII^e au milieu du XVIII^e siècle, étant de loin le genre vocal le plus répandu dans les salons durant cette période.

Renfermant trois airs au lieu de deux, la cantate dramatique de Haendel *Armida abbandonata (Dietro l'orme fugaci)* est plus longue que la cantate typique de l'époque, ce qui la rapproche de l'opéra. Elle reprend l'histoire de la magicienne Armide abandonnée par le chevalier Renaud, un sujet fort prisé par les compositeurs d'opéras, auquel Haendel reviendra d'ailleurs en 1711 avec *Rinaldo*, et dont la source est *La Jérusalem délivrée* (1581) du Tasse, poème épique sur les premières croisades. Haendel utilise judicieusement les ressources limitées de la cantate, faisant appel à divers effets pour peindre les différents états d'âme de l'héroïne, ici désespérée, là vengeresse. Le premier récitatif est accompagné par deux violons seulement, les arpèges rapides du premier évoquant Armide qui poursuit Rinaldo pour le retenir. L'absence inhabituelle de soutien d'un continuo symbolise le sentiment d'abandon de la magicienne mais permet aussi de souligner le caractère de récit à la troisième personne. Car c'est seulement avec l'arrivée de l'air plaintif « *Ah crudele !* », qui, lui, est accompagné par le continuo seul, qu'Armide prend la parole. Les cordes réapparaissent dans le récitatif accompagné suivant avec des gammes de doubles croches à l'unisson pleines de précipitation, représentation conventionnelle de la colère d'Armide et en même temps des démons qu'elle convoque pour faire acte de vengeance. Elle revient cependant sur sa décision, ce qui s'exprime dans l'air suivant par un changement de mouvement dans la ligne du continuo et par une écriture maîtrisée des violons qui font des sauts en dents de scie mais ordonnés. L'air final est une sicilienne (vraisemblablement la première de Haendel), une danse utilisée traditionnellement par les compositeurs italiens pour peindre un cadre pastoral ou évoquer un sentiment de deuil résigné.

Dans la musique dramatique de cette période, on peignait volontiers la détresse et la lamentation. C'était tout d'abord une manière de reconnaître que les émotions fortes sont musicalement dignes d'intérêt. Mais aussi, du fait que ce genre de musique était souvent destiné à des personnages féminins, cela reflétait l'idée communément admise que les femmes sont plus instables émotionnellement que les hommes (l'hystérie est une névrose typiquement féminine après tout), plus susceptibles de passer rapidement d'une émotion à l'autre, et aussi plus loquaces – mélange idéal d'un point de vue musical. Et comme le deuil s'exprimait communément dans les chansons, les cantates dramatiques pouvaient passer pour fidèles à la réalité, ce qui était un atout supplémentaire. Les femmes n'étaient d'ailleurs pas seulement considérées comme des êtres plus facilement bouleversés par leurs émotions, mais aussi plus réactifs face à une épreuve terrible. *La Lucrezia (O numi eterni)* a pour sujet la vertueuse réaction de Lucrèce après qu'elle a été violée par le fils du roi Sextus Tarquin, lequel a profité du moment où l'époux de la jeune femme était parti guerroyer. Cet épisode historico-mythologique datant d'environ 508 avant notre ère avait fréquemment les faveurs des compositeurs d'ouvrages dramatiques, pas simplement parce qu'il se prêtait particulièrement bien à ce genre mais aussi à cause de sa portée historique : la vengeance réclamée par Lucrèce et son suicide consécutif sont censés avoir déclenché la rébellion contre la dynastie des Tarquin qui déboucha sur la fondation de la République romaine. Même s'il s'agit d'un épisode historique à moitié mythifié, le langage utilisé par Haendel est très semblable à celui adopté pour peindre la fictive Armide. Lucrèce en appelle aux dieux et au monde souterrain pour réclamer vengeance,

exprimant partout son indignation dans des lignes anguleuses, de grande envergure et fluides harmoniquement. Digne et déterminée à obtenir justice, elle invoque les dieux et les cieux dans le premier récitatif et air, puis se tourne vers l'enfer dans le récitatif suivant et lance ses imprécations contre Tarquin dans l'air « *Il suol che preme* », où la musique alterne entre virtuosité et chromatismes menaçants. Constatant que le ciel et l'enfer sont sourds à ses plaintes, elle sombre dans le désespoir et la folie. Cela correspond là aussi à l'idée que l'époque se fait de la réaction d'une femme violée, réaction illustrée par une musique prévisible qui notamment renonce à la forme da capo au profit de brèves sections passant de manière erratique d'un allegro virtuose (« *Questi la disperata anima mia* »), à un récitatif fragmentaire, puis à un chromatisme lent et sinueux, symbole du désir de mourir pour punir le corps déshonoré (« *Alla salma infedel* »), et à une vision du père et de l'époux.

Aminta e Fillide (Arresta, arresta il passo), l'une des sept cantates de Haendel destinées à plus d'un chanteur, met clairement en évidence le fondement pastoral du genre. Elle s'inscrit parfaitement dans la tradition bucolique en mettant en scène un berger, Aminta, courtisant une bergère, Fillide, qu'il finira par conquérir (en ceci la partition diffère de la norme). *Aminta e Fillide* a presque certainement été composée pour la première réunion de 1708 de l'Académie d'Arcadie dont Ruspoli était devenu « l'hôte » en septembre 1707. Ainsi son exécution eut-elle lieu dans le jardin de la résidence du marquis, en juillet, un cadre adapté au sujet pastoral, et Durastanti chanta probablement l'un des deux rôles. L'ouverture recourt à une écriture conventionnelle pour dépeindre Fillide fuyant Aminta jusqu'à ce que celui-ci, exaspéré, lui crie de s'arrêter (« *Arresta, arresta il passo* »). Ensuite, dans les dix airs da capo et le duo final, Haendel reflète les divers états d'âme des personnages avec une écriture habilement adaptée à chaque moment. Le nombre élevé d'airs en mètre ternaire reflète le contexte pastoral avec lequel on associait ce mètre plein de gaîté. Bien qu'il s'agisse d'une œuvre de circonstance, le compositeur ne la laissera pas à l'abandon : quelques années plus tard, il réutilisera son ouverture dans *Rinaldo* et recyclera certains de ses airs dans ce même ouvrage et dans *Agrippina*.

Si ce qui était perçu comme l'instabilité des femmes fit qu'elles furent fréquemment le sujet de telles cantates, cela les destina également à être choisies pour des œuvres sacrées – comme l'a relevé la musicologue Ellen Harris, « le langage de l'âme perdue et celui de l'amante abandonnée sont très proches ». C'est sans doute la raison pour laquelle Haendel s'est inspiré de ces cantates on ne peut plus profanes dans certaines pages sacrées. Ainsi, dans le *Chandos Anthem* n° 10 « *L'Éternel est ma lumière* », la musique des paroles « *They are brought down and fall'n* » (« Eux, ils plient et ils tombent ») est-elle modelée sur le « *Alla salma* » de *Lucrezia*, tandis que le passage « *It is the Lord that ruleth the sea* » (« L'Éternel est sur les grandes eaux ») emprunte l'adjonction d'Armida « *Venti, fermate* » (« Vents, arrêtez-vous ! »). Ce qui veut dire aussi que ces cantates pouvaient être comprises comme des allégories religieuses ou politiques. Cela a pu être le cas avec *Aminta e Fillide* où Fillide cède au « *Dio bambin* », le dieu de l'amour souvent assimilé à l'enfant Jésus, notamment dans le contexte arcadien. Un tel enrichissement mutuel des sujets et des genres contribue à expliquer l'extraordinaire popularité de la cantate à cette période. Quant à Haendel, il tenait certainement ses cantates en haute estime puisqu'il revint souvent y puiser son inspiration par la suite.

Suzanne Aspiden

Traduction : Daniel Fesquet

Über Händels Kantaten wusste man lange Zeit wenig: sie waren die einzige Gattung, die dieser geschickte Selbstvermarkter geschrieben, aber nie veröffentlicht hat. Folglich war bis zum späten 20. Jahrhundert wenig über Zeitpunkt und Anlass ihrer Komposition bekannt. Erst 1967 zeigte Ursula Kirkendales Archivforschung, dass viele von Händels Kantaten für seinen römischen Mäzen, den Fürsten Francesco Maria Ruspoli, während des Italien-Aufenthalts des jungen Musikers von 1706–09 geschrieben wurden. Händels 28 erhaltene Kantaten wurden fast alle in der Zeit 1706–23 komponiert. 1706 hatte er sich von Deutschland aus auf eine Studienreise in einige italienische Städte, nach Hannover und 1710 weiter nach England begeben. In dieser Zeit konnte sich der junge Händel vor allem auf aristokratische Gönner stützen: vom Hof der Medici bis zu den römischen Kardinälen Benedetto Pamphili, Carlo Colonna und (wahrscheinlich) Pietro Ottoboni sowie auf den Marchese (später Fürst) Ruspoli, der die Accademia degli Arcadi in seinem Palast aufnahm, und danach auf den Kurfürsten von Hannover. Auch in seinen Anfangsjahren in London baute Händel auf die Großzügigkeit von Gönnern, wobei der Earl of Burlington und James Brydges in Cannons während des ersten Jahrzehnts seine Gastgeber waren. Erst 1723 bezog Händel das Haus in der Brook Street, das für den Rest seines Lebens sein Heim bleiben sollte – und komponierte kaum noch Kantaten.

Die Kantaten in diesem Programm wurden in der Zeit seines Aufenthalts in Italien zwischen 1707 und 1710 für seine italienischen Gönner geschrieben. *Armida abbandonata* (*Dietro l'orme fugaci*) wurde 1707 für Ruspoli vertont, wahrscheinlich für einen Sommeraufenthalt auf Ruspolis Landsitz in Vignanello, während *Aminta e Fillide* (*Arresta, arresta il passo*) 1708 für eine Aufführung für die Accademia degli Arcadi kopiert wurde. Die Triosonaten op. 2 stammen ebenfalls aus der Zeit, als Händel von Aristokraten unterstützt wurde (sie sind allerdings erst 1730 erschienen). Sie scheinen eng mit seinen Werken in Cannons von 1717–18 verbunden zu sein, denn ihre *sonata da chiesa*-Anlage langsam (Einleitung)–schnell (Fugato)–langsam–schnell ist für verschiedene Aufführungsorte geeignet.

Die Kantate und ihre umfangreichere Verwandte, die Serenata, ließen sich ideal in Adelspalästen aufführen, was vielleicht die enorme Beliebtheit der Gattung im 17. Jahrhundert, besonders in Italien, erklärt: während die frühe Kantate relativ kurz und einfach war, erhielt sie im späteren 17. Jahrhundert gewöhnlich die Abfolge von Rezitativ–Arie–Rezitativ–Arie im Wechsel: gerade lang genug, um die halbdramatische Exposition des Gefühlsaufruhrs eines einzelnen Charakters zu ermöglichen. In der Tat war die Kantate seit ihrem ersten Auftreten im späten 16. Jahrhundert mit anderen dramatischen Formen verbunden: der aufkommenden Oper und der bewährten Pastorale. Wesentlich war, dass sie, besonders in Rom, wo Frauen nicht öffentlich singen durften, Sängerinnen eine dramatische Bühne boten: viele Kantaten Händels (wie *Armida abbandonata*) wurden für die junge Sopranistin Margherita Durastanti geschrieben, die später einige Rollen in Händels Londoner Opern kreierte und die am längsten von allen Musikern beruflich mit ihm verbunden war.

Wie in der Oper ging es in der Kantate in erster Linie um Gefühlsbewegungen (häufig mit dem Ziel einer Katharsis), und daher wählten ihre Schöpfer Geschichten oder Ereignisse mit hochdramatischen Momenten im Mittelpunkt. Während die Oper komplexe mythische oder historische Stoffe zum Inhalt hatte, beleuchtete die Kantate, so wie sie sich im späten 17. Jahrhundert entwickelt hat, oft kürzere Szenen idyllischer Liebe in einem Umfang, der sich eher für eine höfische Aufführung eignete. So florierte sie vom späten 17. Jahrhundert bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts und war die am weitesten verbreitete Form vokaler Kammermusik der Zeit.

Händels dramatische Kantate ***Armida abbandonata (Dietro l'orme fugaci)*** ist länger als die typische Kantate der Zeit (nicht zwei, sondern drei Arien), was ihre Verbindung zur Oper verstärkt. Es geht um die Geschichte der verlassenen Armida – ein bei Opernkomponisten sehr beliebtes Thema (dem Händel sich 1711 mit *Rinaldo* wieder zuwandte); sie stammt aus Torquato Tassos Epos über die ersten Kreuzzüge, *Gerusalemme liberata* (1581). Händel verwendet die begrenzten Mittel der Kantate durchweg eindrucksvoll mit verschiedenen Effekten, die die wechselnden, mal verzweifelten, mal rachsüchtigen Stadien von Armida darstellen. Das Anfangsrezitativ wird nur von der Violine begleitet, die raschen Arpeggien schildern Armida, die den fliehenden Rinaldo verfolgt; das ungewöhnlich Fehlen der Continuo-Unterstützung verweist auf die verlassene Armida, bietet aber auch einen quasi erzählerischen Rahmen, in dem das Rezitativ als Beschreibung in der dritten Person hervorgehoben wird; nur in der klagenden Arie „Ah crudele!“, die dagegen bloß vom Continuo begleitet wird, spricht Armida selbst. Die Streicher setzen im folgenden Recitativo Accompagnato wieder ein, wobei ihre hastigen Unisono-Sechzehntelskalen in üblicher Weise sowohl Zorn als auch die Ungeheuer darstellen, die Armida zur Rache herbeiruft. In der folgenden Arie wird die Rücknahme ihrer Drohung durch den Wechsel der Bewegung zum Continuo angezeigt, während die Streicher auf schroffe (aber kontrollierte) Sprünge begrenzt sind. Ihre letzte Arie ist eine Siciliana (Händels erste, wie man annimmt), eine Tanzform, die italienische Komponisten sowohl für eine Hirtenidylle als auch für resigniertes Trauern zu verwenden pflegten.

Zorn und Klage hatten eine besondere Anziehungskraft in der dramatischen Musik dieser Zeit. Zum Teil einfach deshalb, weil aus starken Gefühlen interessante Musik resultiert. Aber da diese Art von Musik besonders für weibliche Charaktere geschrieben wurde, spiegelte sie auch die Annahme wider, dass Frauen in ihren Gefühlen schwankender waren als Männer („Hysterie“ war schließlich ein spezifisch weibliches Phänomen), anfälliger für rasche Gefühlsschwankungen und auch redseliger – eine perfekte Verbindung für Musik. Seit Trauer allgemein im Gesang Ausdruck fand, könnten derartige Vertonungen sogar als „lebensgetreu“ aufgefasst werden, was ein weiterer Reiz war. Natürlich galten Frauen nicht nur als leichter von ihren wechselnden Gefühlen beherrscht, sondern auch als anfälliger für Situationen, die starke Emotionen hervorrufen können: in ***La Lucrezia (O numi eterni)*** geht es um die Reaktion der tugendhaften Lucrezia auf die Vergewaltigung durch Sextus Tarquinius, den Sohn des Königs, während ihr Ehemann (der ihre Tugend hervorkehrte) auf einem Belagerungsfeldzug war. Diese historisch-mythische Geschichte von ca. 508 vor Chr. wurde häufig als musikdramatisches Sujet genutzt, nicht nur, weil die Geschichte sich zu einer dramatischen Vertonung anbot, sondern auch, weil Lucrezias Forderung nach Rache und ihr Selbstmord nach ihrer Vergewaltigung die Rebellion gegen die Tarquinische Monarchie auslöste, die zur Gründung der römischen Republik führte. Obgleich dies ein halbmythisches historisches Ereignis war, wird eine Musiksprache verwendet, die der für die fiktive Armida ganz ähnlich ist: Lucrezia ruft die Götter und die Unterwelt an, sie zu rächen, und drückt ihre Empörung in kantigen ausgedehnten und harmonisch flüssigen Linien im Rezitativ wie in der Arie aus. Ihre Musik bewegt sich von würdevollem entschlossenen Streben nach Gerechtigkeit mit der Bitte an den Himmel (in „Già superbo del mio affanno“) bis zur Anrufung der Hölle im folgenden Rezitativ und Verwünschungen gegen Tarquinius („Il suol che preme“) in abwechselnd virtuoser und chromatisch drohender Musik. Als sie feststellt, dass Himmel und Hölle sich ihrem Flehen verschließen, verzweifelt sie und wird wahnsinnig – wieder ein übliches Verhalten für eine vergewaltigte

Frau, das erwartbare Musik hervorruft, darunter die Abkehr von der *da capo*-Form zugunsten kurzer Abschnitte, die sich unregelmäßig zwischen Allegro-Virtuosität („Questi la disperata anima mia“), einem fragmentarischen Rezitativ und langsamer gewundener Chromatik bewegen, mit der sie den Tod für ihre Untreue akzeptiert („Alla salma infedel“), sowie eine Vision ihres Vaters und ihres Gatten.

Aminta e Fillide (Arresta, arresta il passo) zeigt sehr deutlich, dass die Kantate auf der Pastorale basiert; dies ist eine der sieben Kantaten, die Händel für mehr als einen Sänger komponiert hat, und sie entspricht ganz der Tradition der Pastorale: der Schäfer, Aminta wirbt um die Schäferin Fillide und (ungewöhnlich für diese Kantaten) gewinnt sie schließlich. Die Kantate wurde höchstwahrscheinlich für das erste Zusammentreffen der Accademia degli Arcadi 1708 geschrieben, deren „Gastgeber“ Ruspoli im September 1707 geworden war. Folglich fand die Aufführung im Juli in Ruspolis Garten statt, einem passenden idyllischen Schauplatz; Durastanti übernahm wahrscheinlich wieder eine der Rollen. Die Ouvertüre schildert im konventionellen Stil die fliehende Fillide, bis Aminta sie verzweifelt auffordert, stehenzubleiben („Arresta, arresta il passo“); dann vertont Händel die verschiedenen Stimmungen der zehn *da capo*-Arien und des Schlussduetts geschickt; die ungewöhnlich große Zahl von Arien mit ungeraden Taktarten spiegelt zweifellos den idyllischen Kontext, mit dem derart heitere Metren allgemein verbunden wurden. Obgleich es sich hier um Gelegenheitsmusik handelt, liess Händel sie nicht ungenutzt und verwandte sie einige Jahre später erneut in der Ouvertüre zu *Rinaldo* und für Arien in *Agrippina* und *Rinaldo*.

Während die vermeintliche Unbeständigkeit von Frauen bedeutete, dass sie häufig Gegenstand von Kantaten wie dieser waren, war diese natürlich auch ein Grund dafür, dass Frauen für geistliche Werke gewählt wurden – in der Tat gleichen sich, wie Ellen Harris ausgeführt hat, „die Sprache der verlorenen Seele und jene des verlassenen Liebhabers weitgehend“. Wohl aus diesem Grund fand Händel die Anregung für einige seiner geistlichen Werke in diesen sehr weltlichen Kantaten: Daher wurde die Vertonung der Worte „They are brought down and fall’n“ im Chandos-Anthem *The Lord is my light* nach dem Vorbild von Lucrezias „Alla salma“ gestaltet, während der Text „It is the Lord that ruleth the sea“ Anleihen bei Armidas fesselnder Unterweisung der Winde „Venti, fermate“ macht. Ebenso könnte man sie als religiöse oder politische Allegorien auffassen – wie es vielleicht bei *Arresta, arresta il passo* der Fall war, wenn Fillide sich dem „Dio bambin“ (dem Gott der Liebe) ergibt, oft (besonders in einem arkadischen Kontext) verstanden als das Kind Jesus. Derartige reiche gegenseitige Befruchtungen zwischen Themen und Gattungen können die ausserordentliche Beliebtheit der Kantate in dieser Zeit erklären. Händels eigene Wertschätzung seiner Kantaten zeigt sich darin, dass er sie später in seiner Karriere immer wieder als Quelle erneuter Anregung nutzte.

Suzanne Aspden

Übersetzung: Christiane Frobenius



Aminta e Fillide

("Arresta, arresta il passo") HWV 83
Cantata a due voci con stromenti,

Einleitung

Rezitative

AMINTA

Halt an den Schritt, Nympe,
grausame Tyrannin über dieses Herz!
Und wenn du von dem Leid, das mich quält
als eine Folge der Liebe, nichts hören willst,
so dulde es wenigstens, Mitleidlose,
als die grausame Wirkung deines Spotts.

Arie

Halt an, fliehe nicht,
erst lass mich sterben, undankbare Fillide!

Sieh meine Beständigkeit,
dann, wenn deine Härte bestehen bleibt,
verjage mich aus deinem Herzen,
hartnäckige Schöne!

1 Introduzione

Recitativo

AMINTA

Arresta, arresta il passo,
ninfa, di questo cor empia tiranna!
E se il duol che m'affanna
come figlio d'amor udir non vuoi,
soffri almen, spietata,
come effetto crudel de' scherni tuoi.

Aria

2 Fermati, non fuggir!
Lasciami pria morir, Fillide ingrata!

Scorgi la mia costanza,
poi, se rigor t'avanza,
scacciami dal tuo sen, bella ostinata!

Overture

Recitative

AMINTA

Halt your steps, nymph,
merciless tyrant of my heart,
and if you will not hear the grief that afflicts me
as the progeny of love
at least, unfeeling girl, consider it
as the cruel effect of your scorn.

Aria

Stay, do not fly;
rather let me die, hard-hearted Phyllis.

Observe my constancy,
then, if your severity persists,
drive me from your heart, stubborn,
beautiful girl.

Introduction

Récitatif

AMINTE

Arrête, arrête tes pas,
nymph qui de mon cœur est la despote !
et si le deuil qui m'accable
tu ne veux l'ouïr comme un fruit de l'amour,
du moins, cruelle, souffre-le,
comme l'acerbe effet de tes mépris.

Aria

Arrête ! Ne fuis pas !
Laisse-moi plutôt mourir, Phyllis ingrata!

Découvre ma constance,
et si persiste ta rigueur,
chasse-moi de ton sein, belle obstinée !

Rezitativ

AMINTA

Wenigstens dieses eine Mal
höre meine Klagen,
höre auf meine Seufzer!

FILLIDE

Du nennst mich grausam,
ohne auch nur zu bemerken,
wie weit du von der Wahrheit abweichst
und irre redest.

AMINTA

Also hältst du, o Geliebte, es für eine Torheit,
dich zu lieben und anzubeten?

FILLIDE

Jemandem anzuhängen, der einen flieht
und die Liebe verschmäht,
ist einem Herzen eigen, von dem man
gewohnt ist, dass es nicht bei sich ist.

Arie

Die schöne Flamme, die zum
Himmel aufsteigt,
muss ihre gewohnte Bahn ändern,
wenn der unbeständige Euro
[der Südostwind] ihr die Wirkung
streitig macht.

So wende auch du, wenn ich hart
und grausam
dich aus meinem Herzen verjage,
woandershin deine verliebten Gedanken.

Recitativo

AMINTA

3 Questa sol volta almeno
odi le mie querele,
ascolta i miei sospiri!

FILLIDE

Tu mi chiami crudele,
senz' avvederti ancora,
quanto lontan dal giusto erri e deliri.

AMINTA

Dunque l'amarti e l'adorarti, o cara,
stimoli una follia?

FILLIDE

Seguir chi fugge, e chi l'amor disprezza,
è proprio d'alma a delirare avvezza.

Arie

4 Fiamma bella ch'al ciel s'invia,
s'Euro infido gli nega affetto,
cangia a forza l'usato sentier.

Così ancora, se cruda, se ria
te discaccio da questo mio petto,
volgi altrove l'amante pensier.

Recitative

AMINTA

This once, at least,
hear my laments;
listen to my sighs.

FILLIDE

You call me cruel
without yet perceiving how much
you rave and stray far from good sense.

AMINTA

Then you think it folly, beloved,
to love you and adore you?

FILLIDE

Following one who flees and who
despises love
befits a soul disposed to madness.

Aria

The lovely flame which rises to heaven
should the wayward east wind
deny it achievement must change its
usual path.

So also, if harshly and cruelly
I drive you from my heart,
your loving thoughts should turn elsewhere.

Récitatif

AMINTE

Pour une fois au moins,
écoute-moi gémir,
écoute mes soupirs !

PHYLLIS

Tu m'appelles cruelle
et point ne t'aperçois
que, loin du vrai, tu te trompes et délires.

AMINTE

Donc t'aimer, t'adorer, ô ma chère,
tu le juges folie ?

PHYLLIS

Suivre qui fuit et méprise l'amour,
c'est le propre d'une âme accoutumée
au délire.

Aria

La belle flamme qui monte au ciel,
si le perfide Euro lui refuse l'amour,
est forcée de changer son chemin.

De même si coupable, si cruelle,
je te rejette de ce sein,
tourne ailleurs tes pensées amoureuses.

Rezitativ

FILLIDE

Glaube meinen Worten, Aminta, und
lass mich
in Frieden, die ich aus Vernunft und
althergebrachter Gewohnheit
Hass hege gegen die Flamme der Liebe.

AMINTA

Wie kannst du Hass empfinden
gegen jene Fackel der Liebe, die man
jeden Moment in deinen Augen
strahlen sieht?

Arie

Vielleicht vermag eines Tages
der Gott der Liebe
dir eine Wunde
zuzufügen,
die tödlich sein wird.

Wie schön,
dich dann schwächen,
leiden sehen,
erdulden die scharfen Stiche
des spitzen Pfeils.

Recitativo

FILLIDE

- 5 Credi a' miei detti, Aminta, e lascia
in pace
me, che per genio e per costume antico
ho troppo in odio l'amorosa face.

AMINTA

Come in odio aver puoi
quella face d'amor che ogni momento
si vede sfavillar ne' lumi tuoi?

Aria

- 6 Forse ch'un giorno
il Dio d'amore
potrebbe al core
piaga formarti
che sia mortal.

Che bel mirarti
allor languire,
penar, soffrire,
l'aspre punture
d'acuto stral.

Recitative

FILLIDE

Believe my words, Amyntas, and leave me
in peace, for by inclination and long-
accustomed habit
I hold love's torch too much in hate.

AMINTA

How can you hate that torch of love
which at every moment
is seen sparkling in your eyes?

Aria

Perhaps one day
the god of love
may give your heart
a wound
which will be fatal;

How lovely then
to gaze upon you
languishing and grieving,
suffering the stinging wounds
of a sharp arrow.

Récitatif

PHYLLIS

Aminte, crois-moi donc et laisse-moi en paix,
moi qui, par nature et mes usages anciens,
éprouve tant de haine pour la flamme d'amour.

AMINTE

Comment peux-tu haïr
cette flamme d'amour qu'à tout instant
l'on voit étinceler dans tes yeux ?

Aria

Un jour peut-être
le dieu d'amour
pourrait à ton cœur
faire une plaie
qui soit mortelle.

Qu'alors il sera doux
te voir languir,
peiner, souffrir
les âpres pointes
du dard aigu.

Rezitativ

FILLIDE

Umsonst maßst du dir an, meine Meinung
zu erschüttern, denn ich verachte Cupidos
Bogen, und seinen Pfeil verlache ich.

AMINTA

Ach, um Himmels willen, antworte,
schöne und grausame Nymphe,
wenn du dich jemals im Bach, in der Quelle
gespiegelt hast,
wieso verbirgst du nicht deine Liebe
zu deiner auserlesenen Schönheit?
Und wenn du alle Köstlichkeiten
deines reizenden Antlitzes kennst und liebst,
warum verlangt es dich nicht auch danach,
dass ein anderer sie verehrt?

FILLIDE

Weil ich nicht will, Schäfer, dass die Quelle
und der Bach
anschwellen von der Flut meiner Tränen.

Arie

Es war Scherz, es war Spaß,
wer immer auch sagte, dass die Glut
des Gottes von Gnido [Cupido]
Zufriedenheit schenkt.

So singt das Herz,
das nicht leidet
in harten Banden,
vergnügt vor sich hin.

Recitativo

FILLIDE

7 Invano, invan presumi
scuotere il mio pensier, chè di Cupido
l'arco schernisco e dello stral mi rido.

AMINTA

Deh, per pietà, rispondi,
ninfa bella, e crudele!
se ti specchiasti mai nel rio, nel fonte,
come amor non ascondi
di tua rara beltade?
E se ami, e se conosci
del tuo volto gentil tutti i tesori,
perchè non brami ancor che altri l'adori?

FILLIDE

Perchè non vuoi pastor, che il fonte e il rio
s'accrescan coll'umor del pianto mio.

Aria

8 Fu scherzo, fu gioco
chi disse ch'il foco
del nume di Gnido
contento ci dà.

Quel cor che non pena
nell' aspra catena
così per diletto
cantando sen va.

Recitative

FILLIDE

Vainly, vainly you attempt
to trouble my thoughts when I scorn
Cupid's bow and laugh at his arrow.

AMINTA

Ah! in pity answer me,
fair and cruel nymph,
if you have ever seen from your reflection
in brook or spring
how love does not hide
from your rare beauty:
and if you love, and if you know
all the delights of your delicate face,
why do you not also desire others to adore?

FILLIDE

Because, shepherd, I would not have the
spring and brook
swollen with water of my tears.

Aria

He spoke in jest, in mockery,
who said that the fire
of the god of Gnidus
brings happiness:

that heart which does not suffer
in harsh chains
thus goes its way
singing in delight.

Récitatif

PHYLLIS

C'est bien en vain que tu tentes
de bouleverser ma pensée, moi qui
de Cupidon
méprise l'arc et me ris de ses traits.

AMINTE

Ah, par pitié, réponds,
belle et cruelle nymphe !
si tu te mirais dans la source ou la rivière,
comment cacher l'amour
de ta rare beauté ?
Et si tu aimes et connais
de ton visage aimable les trésors,
pourquoi ne veux-tu pas encore
qu'autrui t'adore ?

PHYLLIS

Parce que je ne veux pas, berger, que le ru
ou la source
se trouvent accrus par l'onde de mes pleurs.

Aria

Il s'est joué, il s'est moqué,
qui a dit que le feu
du dieu de Gnide
nous rend heureux.

Ce cœur qui point ne peine
sous l'âpre chaîne,
ainsi, comme à plaisir,
chantant s'en va.

Rezitativ

FILLIDE

Frei soll der Fuß der Schlinge entfliehen,
und alle Tage will ich nur die Luft der
Freiheit atmen.

AMINTA

Was Leiden zu sein scheint,
was den Anschein von Qualen hat,
wandelt sich, Fillide, im Herzen
eines jeden Liebenden im Nu
in Vergnügen und in Freude.
Wenn also dies dich zurückhält,
geh nur freudig, o Teure,
den süßesten Banden entgegen.

FILLIDE

Schweig, Hirte, nicht weiter!

AMINTA

So willst du also, Grausame,
mich nicht länger anhören?

FILLIDE

Nein, denn deine Worte besitzen zu
große Macht.

AMINTA

Ach, Grausame, Unmenschliche,
wenn du den rechten Grund meiner Liebe
aus meinen Worten erkennst, wieso
entbrennst du nicht in gleicher Glut?

Recitativo

FILLIDE

9 Libero piè fugga dal laccio, e i giorni
coll'aura sol di libertà respiri.

AMINTA

Quei che sembran martiri,
che han faccia di tormenti
d'ogni amator nel seno,
Fillide, in un baleno
si cangiano in piaceri ed in contenti;
dunque se ciò t'affrena,
vieni pur lieta, o cara,
incontro alla dolcissima catena.

FILLIDE

Taci, pastor, non più!

AMINTA

Come dunque, crudele,
più ascoltarmi non vuoi?

FILLIDE

No, perché han troppa forza i detti tuoi.

AMINTA

Ah, barbara, inumana!
se la giusta cagione
dell'amor mio nel mio parlar comprendi,
come di pari ardor tu non t'accendi?

Recitative

FILLIDE

With unfettered steps let me fly from the snare
and all my days let me breathe only the air
of liberty.

AMINTA

These seeming tortures
which have the appearance of torments
in the breast of every lover,
Phyllis, in one lightning flash
change to pleasures and delights.
Therefore, if that is what holds you back,
come then, beloved, happily into the compass
of the sweetest of chains!

FILLIDE

Be silent, shepherd. Say no more!

AMINTA

Why so, cruel girl?
Will you no longer hear me?

FILLIDE

No, for your words have too much power.

AMINTA

Ah, unfeeling, inhuman girl,
if the true cause of my love
you understand from my words
why do you not burn with an equal flame?

Récitatif

PHYLLIS

Qu'un libre pied fuie les liens et ne goûte
les jours qu'avec un air de liberté.

AMINTE

Ce qui semble martyres,
ce qui paraît tourments,
Phyllis, en un éclair,
dans le sein d'amant,
se change en joies, en doux instants.
Donc si cela te freine,
viens donc heureuse, ô chère,
trouver la douce chaîne.

PHYLLIS

Tais-toi, berger, assez !

AMINTE

Comment, cruelle, ainsi
tu ne veux plus m'entendre ?

PHYLLIS

Non, car tes mots sont trop puissants.

AMINTE

Ah, barbare, inhumaine !
Si tu comprends
dans mes mots la juste cause de mon amour,
que ne t'enflammes-tu d'un feu semblable ?

Arie

Wenn der liebliche Bach
auch an den Felsen
die geliebten Silberwellen
bricht, ruht er am Ende
doch zufrieden im Meer.

Aber mein Auge,
das ständig weint,
findet kein Herz,
das sein Leiden
endet.

Rezitativ

FILLIDE

Schon fühle ich
in meiner Brust allmählich
die eines unbekannten Feuers.
Mein geliebter Friede, lebe wohl!
Der blinde Gott will sich an mir rächen.

Arie

Ich spüre, dass der himmlische Knabe
mit seinem göttlichen Pfeil meine Brust
verwundet hat.

Und schon lehnt dies mein Herz
Liebe nicht mehr ab und ist verwandelt.

Rezitativ

AMINTA

Allerglücklichster Augenblick,
da meine Glut dich erreicht
und der Pfeil der Liebe das Herz
dir verwundet.

Aria

10 Se vago rio
fra sassi frange
l'amato argento,
al fin contento
posa nel mare.

Ma il ciglio mio
che sempre piange,
non trova seno
che ponga freno
al suo penare.

Recitativo

FILLIDE

11 D'un incognito foco
già sento a poco a poco
le vampe entro del seno.
Mia cara pace, addio!
Vuol di me vendicarsi il cieco Dio.

Aria

12 Sento ch'il Dio bambin
col strale suo divin m'ha il sen piagato.

E già questo mio cor
più non ricusa amor ed è cangiato.

Recitativo

13 AMINTA

Felicissimo punto, in cui nel seno
la mia fiamma ti giunge,
e l'amoroso dardo il cor ti punge.

Aria

Though a pretty stream
may break up its lovely silver
among rocks,
at last it happily
comes to rest in the sea;

but my eyes,
ever weeping,
find no heart
that offers respite
to their suffering.

Recitative

FILLIDE

Now little by little
I feel the flames
of an unknown fire within my breast.
Farewell, my dear peace!
The blind god will have his revenge upon me.

Aria

I feel that the baby god
has wounded my breast with his
divine arrows;

and already my heart
is changed and no longer refuses love.

Recitative

AMINTA

Most happy that moment
when my flame reaches your breast
and love's dart pierces your heart.

Aria

Si un charmant ruisseau
brise parmi les pierres
l'aimable argent,
il repose en la mer
enfin content.

Mais mon œil
lui toujours pleure
ne trouve un sein
lui mette un frein
à sa douleur.

Récitatif

PHYLLIS

D'une ardeur inconnue
déjà je sens les flammes
augmenter en mon sein.
Ma chère paix, adieu !
de moi veut se venger l'aveugle dieu !

Aria

Je sens que de son dard divin
le dieu bambin m'a le cœur transpercé.

Et ce cœur qui est mien
plus ne repousse amour : le voilà transformé.

Récitatif

AMINTE

Ah, l'instant bienheureux où ma flamme
pénètre dans ton sein
et le dard de l'amour le cœur te point !

Arie

Dem grausamen Schicksal zum Trotz
wird diese Seele
beständig und treu sein;

denn wenn Fillide sich dazu bewegen lässt,
mich zu lieben,
sind klar die Beweise ihrer Treue.

Rezitativ

FILLIDE

Du hast gesiegt, Aminta, und das Liebesleid
macht sich schon zum Tyrannen über
mein Herz,
um mich für gänzlich
der Freiheit beraubt zu erklären;
aber mit solcher Süße
gebraucht es seine Härte, dass die bittere Qual,
wenn sie mein Herz trifft, in den Mantel
von Freude und von Köstlichkeit gekleidet ist.

Arie

Die Liebesglut
durchdringt das Herz,
doch wie, das weiß man nicht.

Sie entzündet sich allmählich,
aber dann kennt sie keine Grenzen
und verzehrt dich ganz.

Aria

14 A dispetto di sorte crudele,
costante e fedele
quest' alma sarà.

Che se Filli ad amarmi si muove,
son chiare le prove di sua fedeltà.

Recitativo

15 FILLIDE

Vincesti, Aminta, e l'amoroso affanno,
per dichiararmi affatto
di libertade priva,
già dell'anima mia si fa tiranno;
ma con tanta dolcezza
usa i rigori, ch'il rio martoro,
quando mi giunge in seno,
veste manto di gioia e di tesoro.

Aria

16 È un foco quel d'amore
che penetra nel core,
ma come, non si sa.

S'accende a poco a poco,
ma poi non trova loco
e conumar ti fa.

Aria

Despite cruel fate,
my soul shall be constant
and faithful;

for if Phyllis is moved to love me
the vindication of its fidelity is clear.

Recitative

FILLIDE

You have won, Amyntas, and love's torment
by declaring me
utterly deprived of liberty
now becomes the ruler of my spirit;
but it uses its severity
with such gentleness that the cruel pain,
when it reaches my heart,
puts on a cloak of joy and delight.

Aria

Love's fire is a fire
which penetrates the heart –
but how? No one knows.

It grows by degrees
but then finds no place to go
and burns you away.

Aria

En dépit d'un sort cruel,
cette âme te sera
constante et fidèle.

Puisque Phyllis se prend à m'aimer,
les preuves sont là de sa fidélité.

Récitatif

PHYLLIS

Tu as vaincu, Aminte ; et pour me dire enfin
privée de liberté,
cet amoureux tourment,
de mon âme déjà se fait le tyran ;
mais il use de ses rigueurs
avec tant de douceur que mon martyre,
se vêt de joie et de trésors
en m'arrivant au cœur.

Aria

Le feu d'amour est un feu
qui pénètre en le cœur,
mais comment nul ne sait.

Il s'accroît peu à peu,
mais ne trouve de lieu
et vous fait consumer.

Recitativo

AMINTA

Es ist Amintas schöner Ruhm,
die reizende Fillide
von seiner Treue bezwungen und besiegt
zu sehen.

FILLIDE

Ja, ja, du hast gesiegt.

AMINTA und FILLIDE

Und treu liebend ...
Und immer treu ...

FILLIDE

... werde ich sagen, dass es niemals eitle
Hoffnung war,
eines anderen Strenge durch Beharrlichkeit
zu besiegen.

AMINTA

werde ich sagen können, dass man nie ein
treues Herz vergeblich wehklagen
gesehen hat.

Arie

Wer recht liebt, zweifle nicht,
eines Tages erhört zu werden;

denn die Dienerinnen der Glücklichen
sind Beständigkeit und Treue.

Recitativo

AMINTA

17 Gloria bella di Aminta
mirar Fillide vaga,
dalla sua fedeltà costretta e vinta.

FILLIDE

Sì, sì, vincesti.

AMINTA e FILLIDE

Ed io fedele amante...
Ed io sempre costante...

FILLIDE

... dirò che non fu mai vana speranza,
vincer l'altrui rigor con la costanza.

AMINTA

Ridir potrò, che spargere querele
non fu mai vista indarno alma fedele.

Aria

18 Chi ben ama non paventi
di trovar un dì pietà.

Che ministre dei contenti
son costanza e fedeltà.

Recitativo

AMINTA

It is Amyntas' wondrous glory
to see fair Phyllis
chained and conquered by his fidelity.

FILLIDE

Yes, yes, you have won.

AMINTA and FILLIDE

And I am your faithful lover!
And I am ever true!

FILLIDE

I shall say that never vain was the hope
of overcoming with constancy
another's coldness.

AMINTA

I can repeat that never was a faithful soul
seen to utter laments in vain.

Aria

Whoever truly loves has no fear
of finding compassion one day.

For the bringers of happiness
are constancy and fidelity.

Récitatif

AMINTE

Belle gloire d'Aminte
que de voir la charmante Phyllis
bridée, vaincue par sa fidélité.

PHYLLIS

Oui, oui, tu as vaincu.

AMINTE et PHYLLIS

Et moi, fidèle amant...
Moi, cœur toujours constant...

PHYLLIS

... je dirai que ce n'est point vaine espérance
que vaincre les rigueurs d'autrui par
la constance.

AMINTE

Et moi je redirai que jamais on ne vit
âme fidèle en vain répandre au vent
ses plaintes.

Aria

Qui aime bien, qu'il ne s'effraie :
un jour il trouvera pitié.

Car au service des plaisirs
sont la constance et la fidélité.

Rezitativ

AMINTA

Und nun willst du, reizende Fillide,
meinen Leiden Frieden schenken?

FILLIDE

Meine Lust, mein Glück
ist kein anderer als Aminta, und mein Herz
brennt ganz für dich in grenzenloser Liebe.

Arie

Es kann kein Herz geben,
das so glücklich in der Liebe ist wie
mein Herz.

Der Geliebte, der mir gefällt,
fühlt dieselbe Glut,
und unsere Herzen haben nur einen Wunsch.

Rezitativ

AMINTA und FILLIDE

O glücklich der süße Liebesschmerz,
wenn er am Ende Freuden und
Zufriedenheit hervorbringt!

Duett

Um die Unerbittlichkeit eines grausamen,
mitleidlosen Herzens zu besiegen sind
ein starker Schild die Beharrlichkeit
und die Tugend der Treue.

Wer am Glanz jener schönen Augen
die Hoffnung nähren will, eines Tages
Erhörung zu finden, richte zum Himmel,
zu den Göttern den Blick.

Recitativo

AMINTA

19 E pur, Filli vezzosa,
risolvi di dar pace alle mie pene?

FILLIDE

La mia gioia, il mio bene
altri non è che Aminta, e questo core
arde tutto per te d'immenso amore.

Aria

20 Non si può dar un cor
si felice in amor come il cor mio.

Quel bene che mi piace
sente la stessa face,
ed hanno le nostre alme un sol desio.

Recitativo

AMINTA e FILLIDE

21 O felice in amor dolce tormento,
se partorisce al fin gioie e contento!

Duetto

22 Per abbatter il rigore
d'un crudel spietato core,
forte scudo è la costanza
e il valor di fedeltà.

Volga al cielo i sguardi, ai numi,
chi al fulgor di quei bei lumi
vuol nutrire la speranza
di trovar un di pietà.

Recitative

AMINTA

And is pretty Phyllis still determined
to bring comfort to my torments?

FILLIDE

My joy, my love,
is no one but Amyntas, and my heart burns
with boundless love wholly for you.

Aria

No one could find a heart so happy in love
as my heart.

That lover who pleases me
feels the same fire,
and our souls have a single desire.

Recitative

AMINTA and FILLIDE

O happy that sweet torment of love
if at last it gives birth to joy and happiness!

Duo

In attacking the coldness
of a cruel, pitiless heart,
constancy is a strong shield
and so is the valour of fidelity.

Let him turn his heaven to the gods,
who in the splendour of those fair eyes
would nourish hope
of one day finding compassion.

Récitatif

AMINTE

Or, gracieuse Phyllis,
tu acceptes enfin d'apaiser mes peines ?

PHYLLIS

Je n'ai d'autre joie qu'Aminte,
ni d'autre bien, et ce cœur tout entier
brûle pour toi d'immense amour.

Aria

On ne saurait trouver un cœur
plus heureux en amour que mon cœur.

Car ce bien qui me plaît
ressent la même flamme,
et n'ont qu'un même désir nos deux âmes.

Récitatif

AMINTE et PHYLLIS

Comme tu es heureux, ô doux tourment,
si tu enfantes enfin joie et contentement.

Duetto

Pour abattre la rigueur
d'un cruel, impitoyable cœur,
c'est un puissant écu que la constance
et la fidélité.

Que tourne ses regards vers le ciel et
les dieux,
qui à l'éclair de ces beaux yeux
veut nourrir l'espérance
de trouver un jour pitié.

Armida abbandonata

("Dietro l'orme fugaci") HWV 105
Cantata a voce sola con stromenti,

Rezitativ

Auf den flüchtigen Spuren
des Kriegers, den sie lange Zeit
in unzünftigem Aufenthalt versteckt hatte,
bewegte die verlassene Armida ihren Fuß;
und als sie schließlich sah,
dass das Gold ihres Hauptes,
die Reize, die Blicke, die Bitten
nicht die Kraft hatten,
den flüchtenden Geliebten zu binden,
hielten ihre matten Füße inne,
und auf einer Klippe sitzend,
erfüllt von bitterem Schmerz,
heftete sie die Augen auf jene zarte Tanne
die ihr Gut geraubt hatte,
und weinend und seufzend sprach sie:

Arie

Ach! Grausamer, so gehst du also
und lässt mich dem Schmerz zur Beute,
und dennoch weißt du, dass du allein
die Freude meines Herzens bist.

Wie kannst du nur, Undankbarer,
diesem Busen die Klarheit
deiner Augen rauben,
wenn ich doch ganz für dich brenne?

Recitativo

23 Dietro l'orme fugaci
del guerrier, che gran tempo
in lascivo soggiorno ascoso avea,
Armida abbandonata il piè movea;
e poi che vide al fine
che l'oro del suo crine,
i vezzi, i sguardi, i preghi
non han forza che leghi
il fuggitivo amante,
fermò le stanche piante,
e assisa sopra un scoglio,
colma di rio cordoglio,
a quel leggiere abete,
che il suo ben le rapia, le luci affisse,
piangendo e sospirando così disse:

Aria

24 Ah crudele! E pur ten' vai,
e mi lasci in preda al duolo,
e pur sai che sei tu solo
il diletto del mio cor.

Come, ingrato, come puoi
involare a questo sen
il seren de' lumi tuoi,
se per te son tutta ardor?

Recitative

In the tracks
of the fleeing warrior whom she
in sensual dalliance had long concealed,
the forsaken Armida trod;
then, having realised
that her golden tresses,
her charms, her glances, her prayers
were powerless to detain
the fugitive lover,
she stayed her weary feet,
and seated on a rock,
with the calmness of despair
upon the slender mast
that bore her love away she gazed,
and weeping and sighing thus she spoke:

Aria

Ah! Heartless man, although
you leave me prey to grief,
yet you know that you alone
are my heart's delight.

How could you, thankless man,
rob my heart
of its joy at your sight,
since I am afire for you.

Récitatif

Sur les traces fugitives
du guerrier que longtemps,
en un voluptueux séjour, elle avait
tenu enchaîné,
Armide abandonnée précipitait sa course ;
lorsqu'elle vit enfin
que l'or de ses cheveux,
ses charmes, ses regards et ses prières
ne pouvaient retenir
le fugitif amant,
elle arrêta son pas fatigué,
et, juchée sur un roc,
pleine d'une douleur amère,
vers ce léger esquif
qui lui dérobait son bien, elle porta
son regard ;
pleurant et soupirant, elle parla ainsi :

Aria

Hélas, cruel, ainsi tu pars,
et me laisses en proie aux tourments,
toi qui es, tu le sais pourtant,
l'unique objet que je chérissais.

Comment, ingrat, comment peux-tu
dérober à ce cœur
l'éclat de tes yeux,
quand pour toi je suis de braise ?

Rezitativ

Für dich verzehre ich mich, Untreuer,
nach dir schmachte ich, Undankbarer,
ach! und du weißt auch,
dass meine Brust allein
von deinen schönen Strahlen verwundet ist,
und dennoch verlässt du mich,
treuloser Geliebter.

Accompagnato

Oh ihr Ungeheuer des unbeständigen
und stürmischen Meeres,
steigt herauf aus den tiefsten Abgründen,
um mich zu rächen
und gegen jenen Grausamen mit
Grausamkeit zu wüten.

Ja, es sei euer Ruhm
und der eurer Härte,
wenn ihr ein Ungeheuer zerreißt,
das größer ist als ihr.
Wellen, Winde, was tut ihr
dass ihr ihn nicht versenkt? Ach! Nein,
haltet ein.

Arie

Winde, haltet ein, ja, versenkt ihn nicht;
wohl hat er mich betrogen, dennoch bete ich
ihn an.
Grausame Wellen, bringt ihn nicht um;
wohl hat er mich verachtet, doch ist er
mein Schatz.

Recitativo

25 Per te mi struggo, infido,
per te languisco, ingrato. Ah! Pur lo sai,
che sol da' tuoi bei rai
per te piagato ho il seno,
e pur tu m'abbandoni, infido amante.

Accompagnato

26 O voi, dell'incostante
e procelloso mare orridi mostri,
dai più profondi chiostri
a vendicarmi uscite,
e contro quel crudel incrudelite.

Sì, sì! Sia vostro il vanto,
e del vostro rigore,
un mostro lacerar di voi maggiore.
Onde, venti, che fate,
che voi nol sommergete? Ah no!
Fermate!

Aria

27 Venti, fermate, sì, nol sommergete;
è ver che mi tradi, ma pur l'adoro.
Onde crudeli, no, non l'uccidete;
è ver che mi sprezzò, ma è il mio tesoro.

Recitative

For you I long, faithless one,
for you I languish, ungrateful one.
Ah, but you know
that for your eyes alone
my heart is stricken,
yet you forsake me, faithless lover.

Accompagnato

Creatures of the turbulent,
stormy ocean, you fearsome monsters,
emerge from the deepest chasms
to avenge me,
and against that cruel man arm yourselves
with cruelty.

Yes, be it your vaunt
and that of your ferocity
to rend a monster greater than yourselves.
Waves, winds, what are you about
that you do not drag him down? Ah! No!
Yet stay!

Aria

Winds, cease blowing, no, do not drown him;
true, he has betrayed me, yet still I adore him.
Cruel waters, do not take his life;
though he has abused me, yet is he
my beloved.

Récitatif

Pour toi je me consume, perfide,
pour toi je languis, ingrat.
Ah, tu ne le sais que trop
que du seul feu de tes beaux yeux
mon cœur pour toi fut blessé,
et cependant tu m'abandonnes,
infidèle amant.

Récitatif accompagné

Ô vous, de l'inconstante
et coléreuse mer monstres affreux,
des antres les plus profonds
accourez pour ma vengeance,
et contre le cruel que votre
cruauté s'anime.

Oui, faites votre gloire,
par l'excès de vos rigueurs,
de lacérer un monstre plus monstrueux
que vous.
Ondes, vents, que faites vous,
qu'attendez vous pour l'engloutir ? Ah !
non, arrêtez !

Aria

Vents, arrêtez, ne l'engloutissez pas ;
il m'a trahie, c'est vrai, mais je l'adore.
Ondes cruelles, ne le faites point périr ;
il m'a dédaignée, c'est vrai, mais il est
mon seul bien.

Rezitativ

Aber wie spreche ich, was sage ich?
Ach! Ich rede irre!
Und wie könnte ich einen Verräter lieben,
mein unglückliches Herz?
Antworte, bei Gott, antworte!
Ach! Du das du in Verwirrung gerätst,
zweifelnd und bebend,
möchtest nicht lieben und lebst doch
als Liebendes.
Zerreiße diese unwürdige Schlinge,
die deine Zuneigung noch gefesselt hält.
Was tust du, elendes Herz? Ach!
Du kannst es nicht.

Siciliana

In solchen Ängsten stehe wenigstens
du mir bei, Gottheit der Liebe!

Und wenn du Erbarmen hast, mach,
dass ich diesen Verräter nicht mehr liebe.

Recitativo

28 Ma che parlo, che dico? Ah ch'io vaneggio!
E come amar potrei un traditore,
infelice mio core?
Rispondi, oh Dio, rispondi!
Ah che tu ti confondi,
dubbioso e palpitante!
vorresti non amare e vivi amante.
Spezza quel laccio indegno,
che tiene avvinti ancor gli affetti tuoi.
Che fai, misero cor? Ah tu non puoi!

Siciliana

29 In tanti affanni miei,
assistimi almen tu, Nume d'amore!

E se pietoso sei,
fa ch'io non ami più quel traditore.

Recitative

But what am I saying? What words are
these? Ah! My mind wanders!
For how could my unhappy heart
love my betrayer?
Answer me, dear God, answer me!
Ah, you are confused,
uncertain and fluttering:
you would that you loved not, and yet
you love.
Break that unworthy bond
that still binds your affections.
What is it, poor heart? Ah, you cannot.

Siciliana

In my deep distress
come to my aid, god of love!

And if you are merciful,
quench my love for the traitor.

Récitatif

Mais que dis-je, quelles paroles ?
Ah, je divague.
Et comment pourrais tu aimer qui t'a trahi,
mon pauvre cœur ?
Réponds, ô Dieu, réponds !
Ah, comme tu balances,
indécis, palpitant ;
tu voudrais n'aimer point et tu vis
en aimant.
Brise ce lien odieux
qui tient en sa puissance les transports
de ton âme.
Que fais tu, pauvre cœur ? Hélas,
tu ne le peux.

Sicilienne

Parmi toutes ces alarmes,
ô toi du moins, assiste moi, Dieu d'amour !

Et si tu es secourable,
fais que je n'aime plus cet infidèle.

La Lucrezia ("O Numi eterni") HWV 145
cantata a voce sola

Rezitativ

Oh, ewige Götter! Oh, Gestirne,
Gestirne, dass ihr mit Blitzen niederstreckt
ruchlose Tyrannen,
greift auf mein Bitten zu den
furchtbaren Pfeilen!
Ihr, mit donnernden Feuern,
legt in Asche den König Tarquinius
und Rom.
Aus seinem stolzen Haar
brech' nun den schwankenden Lorbeer;
es öffne sich die Erde zu Abgründen, und,
nach zu erinnerndem Beispiel,
verbirg' den Unwürdigen und Ruchlosen
in ihren Tiefen.

Arie

Schon, stolz auf meine Angst,
als Verräter meiner Ehre,
bricht der Ruchlose auf, der Unredliche.

Straf' du den dreisten Betrug
des Verräters, des üblen Scheusals,
gerechter Himmel, Parze des Schicksals!

Rezitativ

Ihr aber im Himmel,
vielleicht um mehr noch mein Verbrechen
zu strafen, bleibt untätig,
oh aufgebrachte Götter.
Wenn die Sterne taub sind,
wenn die Sphären mich nicht hören,
wende ich mich an Euch,
furchtbare Gottheit der Unterwelt,
von Euch erwarte ich,
meiner verratenen Ehre Rache zu üben.

Recitativo

34 O Numi eterni! O stelle!
Stelle che fulminate empìi tiranni,
impugnate a' miei voti orridi strali.
Voi, con fochi tonanti,
incenerite il reo Tarquinio e Roma.
Dalla superba chioma,
omai trabocchi il vacillante alloro;
s'apra il suolo in voragini; sì celi
con memorando esempio
nelle viscere sue l'indegno e l'empio.

Aria

35 Già superbo del mio affanno,
traditor dell'onor mio
parte l'empio, lo sleal.

Tu punisci il fiero inganno
del fellon, del mostro rio,
giusto ciel, Parca fatal!

Recitativo

36 Ma voi forse nel cielo
per castigo maggior del mio delitto,
state oziosi, o provocati Numi.
Se son sorde le stelle,
se non mi odon le sfere, a voi tremende
Deità dell'abisso
mi volgo. A voi s'aspetta,
del tradito onor mio far la vendetta.

Recitative

Oh eternal gods! Oh stars!
Stars who strike down wicked tyrants,
take up at my bidding your terrible darts.
Let your thundering flames
reduce to ashes the evil Tarquin
and Rome itself.
From his proud brow
may the trembling laurel fall;
may an abyss open at his feet
and, making of him an example none
will forget,
hide the impious miscreant in the bowels
of the earth.

Aria

Already exulting in my suffering,
the betrayer of my honour,
wicked and faithless, takes his leave.

Oh punish the arrogant deceit
of this traitor, this evil monster,
just heaven, O deadly Fate!

Recitative

Perhaps it is to mete out greater punishment
for my offence that in heaven
you remain idle, O provoked gods!
If the stars are unheeding,
if the spheres are deaf to my pleas, to you,
fearful god of the abyss,
I turn; to you I look
to avenge my betrayed honour.

Récitatif

Ô Dieux éternels ! Ô astres !
Vous qui foudroyez les tyrans impies,
prenez vos flèches effroyables, je vous
en conjure,
et avec vos foudres tonnantes
réduisez en cendres le coupable Tarquin et
Rome.
Que de sa tête hautaine
tombe le laurier chancelant ;
qu'en exemple mémorable,
un gouffre s'ouvre dans la terre
et engloutisse dans ses entrailles cet impie.

Aria

Déjà fier de mes tourments,
trahissant mon honneur,
le perfide s'en va.

Juste Ciel, Parque fatale,
punissez la félonie atroce
de ce monstre cruel !

Récitatif

Mais peut-être pour punir
plus sévèrement mon crime,
vous restez là-haut impassibles,
ô Dieux que j'invoque.
Puisque les astres sont sourds,
puisque les sphères ne m'entendent point,
je me tourne vers vous,
terribles divinités des abysses.
C'est à vous de venger mon honneur trahi.

Arie

Die Erde, auf die er tritt,
die Luft, die er atmet,
der ruchlose Römer,
öffne sich, verpeste sich!

Wenn der Schritt sich rührt,
wenn der Blick sich wendet,
soll er auf Geister treffen,
Ruinen erwarten.

Rezitativ

Ha! Dass auch in der Unterwelt
schlafen die Furien, Empörung und Rache.
Jupiter hat also keine Blitze für mich?
Die Unterwelt ist gnädig? Ha!

Dass ich im Himmel
schon verhasst bin! Wenn auch die Strafe
mir aufs Haupt nicht fällt,
zu meinen Gewissensbissen
fügt als weit're Qual die Kraft mich selbst
zu strafen.

Furioso

Jene strafen
meine verzweifelte Seele, ja,

Adagio

aber das Schwert, das ich schon
unerschrocken zücke,

Aria

soll dem untreuen Leib die Strafe bringen.

Aria

37 Il suol che preme,
l'aura che spira
l'empio Romano
s'apra, s'infetti.

Se il passo move,
se il guardo gira,
incontri larve,
ruine aspetti.

Recitativo

38 Ah che ancor nell'abisso
dormon le furie, i sdegni e le vendette!
Giove dunque per me non ha saette.
È pietoso l'inferno! Ah ch'io già sono
in odio al Cielo, a Dite! E se la pena
non piomba sul mio capo, a' miei rimorsi
è rimesso il poter di castigarmi.

Furioso

39 Questi la disperata
anima mia puniscan, sì, sì, sì.

Adagio

Ma il ferro che già intrepida io stringo

Aria

40 alla salma infedel porga la pena.

Aria

May the ground beneath his feet
open up, and the air
the evil Roman breathes
grow foul!

Wherever his step may lead him,
wherever his eyes may turn,
may he meet ghosts,
harbingers of ruin.

Recitative

Ah! In the abyss
the Furies slumber, their indignation and
their vengeance mute.
Has Jove no thunderbolts for me?
Has the Underworld become merciful? Ah!
Am I already
a thing of hatred to heaven and to hell?
If punishment
does not fall on my head, my remorse
will be all the greater, knowing I have the
power to punish myself.

Furioso

May remorse
punish my despairing soul,

Adagio

and may the sword which, fearlessly,
I already hold

Aria

do justice to my faithless body.

Aria

Que le sol
s'ouvre
sous les pieds
de ce Romain impie,

que l'air
qu'il respire
soit
contaminé.

Récitatif

Hélas ! Dans les abysses encore
les Furies, la colère et la vengeance
sont endormies.
Ainsi Jupiter n'a plus de foudres pour moi.
Les Enfers sont cléments. Ah !
Je suis donc haïe
des Cieux et des Enfers. Si le châtiment
ne s'abat pas sur ma tête,
mes propres remords
devront me punir.

Furioso

Oui, qu'ils accablent
mon âme désespérée.

Adagio

Et que le fer qu'intrepide je serre

Aria

frappe mon corps déshonoré.

Rezitativ

Euch, Euch, Vater, Gemahl, Rom und
der Welt

biete ich mein Sterben; vergebt mir
das verdammungswürdige Verbrechen,
durch das ich ungewollt unsere Ehre
befleckte. Eine andere,
noch verabscheuungswürdigere Schuld,
mich nicht schon vor der Untat
selbst getötet zu haben, verzeiht mir.

Arioso

Schon beginnt in meinem Geiste dieses
Schwert seines grausamen Amtes zu walten.
Ich fühle, dass mein Herz
stärker erschüttert ist
vom Schmerz über diese ungerächte Schuld
als von der Gewalt des nahen Todes.

Furioso

Aber wenn es mir hier nicht vergönnt ist,
den Tyrannen zu strafen, den Ruchlosen
niederzudrücken
nach noch barbarischerem Vorbild,
damit er tot zu Boden falle,
werde ich anlegen den tödlichen Pfeil
gegen ihn,
und schrecklich und grausam werde ich
in der Unterwelt meine Rache nehmen.

Recitativo

41 A voi, Padre, consorte, a Roma,
al mondo
presento il mio morir; mi si perdoni
il delitto essecrando ond'io macchiai
involontaria il nostro onor; un'altra
più detestabil colpa,
di non m'aver uccisa
pria del misfatto, mi si perdoni.

Arioso

42 Già nel seno comincia
a compir questo ferro i duri uffizii;
sento ch'il cor si scuote
più dal dolor di questa
caduta invendicata
che dal furor della vicina morte.

Furioso

43 Ma se qui non m'è dato
castigar il tiranno, opprimer l'empio
con più barbaro esempio,
per ch'ei sen cada estinto
stringerò a' danni suoi mortal saetta,
e furibonda e cruda
nell'inferno farò la mia vendetta.

Recitative

To you, to you, father, husband, to Rome,
to the world
I offer my death; may I be forgiven
the hateful crime by which, against my will,
I tainted our honour. And may another,
more hateful crime,
not killing myself
before the evil act, be forgiven.

Arioso

Now in my breast this blade begins
to accomplish its cruel task.
My heart is more deeply hurt
by the pain
of this unavenged wrong
than by fury at the approach of death.

Furioso

But if it be not my destiny here on earth
to punish the tyrant and overcome him
for his impiety,
I will make of him a more savage example;
he will fall lifeless
when I take up my deathly shafts
against him,
and, furious and cruel,
I shall have my revenge in the underworld.

Récitatif

À vous, mon père, mon époux, à Rome,
au monde,
j'offre ma mort ; que l'on me pardonne
ce crime exécration par lequel j'ai souillé
sans le vouloir notre honneur ; qu'une
autre faute
plus détestable encore,
celle de ne pas m'être donnée la mort
avant le forfait, me soit pardonnée.

Arioso

Déjà ce fer remplit dans mon sein
son cruel office.
Mon cœur est ébranlé
bien plus par la douleur
de cette déchéance non vengée,
que par la fureur de la mort qui approche.

Furioso

Mais s'il ne m'est donné ici
de châtier le tyran, d'écraser l'impie,
afin qu'il tombe
en un féroce exemple,
je prendrai contre lui,
furieuse et cruelle,
une flèche mortelle et depuis
les Enfers j'accomplirai ma vengeance.

Italian sung texts revised by Rita de Letteriis

Sung text translation: Deutsch – Kornelia Bittmann (*Armida abbandonata*), Eike Wolf (*La Lucrezia*);
English – Anthony Hicks, reproduced by permission of the Trustees of the Handel Institute (*Aminta e Fillide*),

© Avril Bardoni (*Armida abbandonata*), Abba Casper (*La Lucrezia*);

Français – Michel Orcel (*Aminta e Fillide*), Michel Chasteau (*Armida abbandonata*),
Rita de Letteriis (*La Lucrezia*)

Performance editions: Bärenreiter (*Aminta e Fillide*, *Armida abbandonata*);

John Walsh (Trio Sonata); Green Man Press (*La Lucrezia*)

Scores revised by Emmanuelle Haïm and Le Concert d'Astrée

Recorded: 9–13.IV.2018, Église Notre-Dame-du-Liban, Paris

Producer: Daniel Zalay

Recording engineer: Michel Pierre

Assistant recording engineers: Baptiste Chouquet, Gaetan Juge

Recording editor: Daniel Zalay

Photography: Sandrine Expilly (p.1); Guillaume L'Hôte (p.7, 14)

Cover design: RestezVivants

Booklet design and editorial: WLP Ltd  WLP

© & © 2018 Parlophone Records Ltd, a Warner Music Group Company
leconcertdastree.fr · erato.com



LE CONCERT D'ASTRÉE

Violins I

David Plantier *solo*
Maud Giguet
Clémence Schaming

Violins II

Agnieszka Rychlik *solo*
Charles-Étienne Marchand
Céline Martel

Viola

Michel Renard

Cello

Atsushi Sakai*

Double bass

Nicola Dal Maso*

Lute

Thomas Dunford*
1-2, 4, 6, 8, 10-12, 14-16, 18, 20, 22, 26, 27,
30-33, 34-36, 38, 40-42
Laura Monica Pustilnik*
3, 5, 7, 9, 13, 17, 19, 21, 23-25, 28, 29, 37, 39, 43

Harpsichord

Violaine Cochard*
22
Philippe Grisvard*
1, 26

Harpsichord, organ, direction

Emmanuelle Haïm*

**continuo*

Crédit Mutuel Nord Europe is the principal corporate sponsor of Le Concert d'Astrée.

The Association Le Concert d'Astrée receives support from the Ministère de la Culture et de la Communication – Direction régionale des affaires culturelles des Hauts-de-France (Hauts-de-France Regional Department of Cultural Affairs Ministry) in the form of a subsidy for an approved company.

Département du Nord is a partner of Le Concert d'Astrée. Ensemble-in-residence at the Opéra de Lille, Le Concert d'Astrée receives support from the City of Lille.

Le Concert d'Astrée receives funding from the Région Hauts-de-France.

Emmanuelle Haïm, Le Concert d'Astrée and Erato thank: L'Opéra de Lille for the loan of its Marc Ducornet harpsichord (Paris, 2017), given by Crédit Mutuel Nord Europe; and Thibault Noally for the loan of his Gennaro Vinnacia violin (Naples, 1779).

Crédit Mutuel Nord Europe est le Mécène principal du Concert d'Astrée.

L'ensemble Le Concert d'Astrée bénéficie du soutien du Ministère de la Culture et de la Communication – Direction régionale des affaires culturelles des Hauts-de-France au titre de l'aide à la compagnie conventionnée à rayonnement national et international.

Le Département du Nord est partenaire du Concert d'Astrée.

En résidence à l'Opéra de Lille, Le Concert d'Astrée reçoit le soutien de la Ville de Lille.

Le Concert d'Astrée bénéficie du soutien financier de la Région Hauts-de-France.

Emmanuelle Haïm, Le Concert d'Astrée et Erato remercient : L'Opéra de Lille pour le prêt de son clavecin Marc Ducornet (Paris, 2017), offert par le Crédit Mutuel Nord Europe; et Thibault Noally pour le prêt de son violon Gennaro Vinnacia (Naples, 1779).

Crédit Mutuel
Nord Europe



Conception : Studio de création CMNE - Document non contractuel - juillet 2018.

Le Crédit Mutuel donne le **LA**

Le Crédit Mutuel Nord Europe
Mécène principal du

CONCERT

d'ASTRÉE

Le Crédit Mutuel Nord Europe
soutient les initiatives
de décentralisation et
de démocratisation culturelle

Crédit  Mutuel
Nord Europe

Caisse Fédérale du Crédit Mutuel Nord Europe, SA coopérative de crédit à capital variable
4, Place Richebé 59000 Lille - RCS Lille Métropole 320 342 264.